مجلة جامعة الملك سعود، م ١١، الآداب (١)، ص ص ٧٩ - ١٠١ (١٤١٩هـ/ ١٩٩٩م).

قراءة في لامية زهير بن أبي سلمى في مدح حصن بن حذيفة

موسى سامح ربابعة

أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب،
جامعة اليرموك، إربد، الأردن

(قدم للنشر بتاريخ ٢/ ١/ ١٤١٧هـ ؛ وقبل للنشر بتاريخ ٣٠/ ١١/ ١٤١٧هـ)

ملخص البحث . يحاول هذا البحث أن يدرس لامية زهير بن أبي سلمى دراسة فنية قائمة على تفاعل عناصر النص الشعري وقدرتها على تشكيل بناء متكامل للنص، وذلك من خلال الوقوف على أسلوب هذا الشاعر في بناء قصيدته التي تألفت من مجموعة من الأغراض، وكل غرض فيها يتصل مع الأغراض الأخرى. وهي دراسة حاولت أن تعاين هذا النص معاينة تأملية استبطانية قائمة على معايشة النص لدرجة تلغي معها النظرة الهامشية في التعامل مع النص الشعري.

تحاول هذه الدّراسة أن تعاين قصيدة زهير بن أبي سلمى (اللاميّة) في مدح حصن بن حذيفة من خلال استبطان قدرة النص وكشف علاقاته الفنية، ومحاولة الربط بين أجزائه، التي قد تبدو للنظرة السطحيّة مفككة الأوصال. لقد اتهم الشعر الجاهلي بالتفكك والتجزئة من قبل بعض المستشرقين، وتابعهم باحثون عرب بأخذ هذا الحكم دون أن يكلفوا أنفسهم عناء النظر في هذا الشعر الجاهلي المحكم الصياغة، ذي الأسلبة الراقية.

وإن قراءة عميقة لهذا الشعر، قراءة تبحث عن علاقاته وتقنياته التي اعتمدها الشاعر، وجعلها أساسا لإظهار تصوّره الخاص ورؤيته للأشياء من حوله، كفيلةٌ بأن

تدحض أي حكم انطباعي وسم به الشعر الجاهلي. ومع الإيمان بأنه لا يوجد قراءة نهائية لأي نص شعري، سواء أكان قديما أم حديثا، يأتي هذا البحث محاولة لإعادة النظر في قراءة هذه القصيدة، دون الإدعاء بالاتيان بشيء لم يسبق إليه أحد، وإنما هي محاولة لقراءة نص شعري جاهلي حيوي ومفتوح لقراءات شتّى من خلال ما يسمى في النقد المعاصر «بالقراءة الاستبطانية» التي تقوم في أحد جوانبها على المعايشة للنص، والتعاطف معه، ومن ثم إعادة تشكيله وفق رؤية خاصة بالقارئ.

ولعل هذه القراءة التأملية الاستبطانية تستطيع مع غيرها من القراءات السابقة لها، أن تدحض المقولة التي تسم الشعر الجاهليَّ بالتفكك. فالنظرة إلى القصيدة الجاهلية على أنها مكوّنة من أجزاء لا رابط بينها نظرة فيها كثير من التجنّي على خصوصية هذا الشعر؛ فخصوصية النص الجاهلي تكمن في كون القصيدة الشعرية مبنية من مجموعة من الأغراض أو الموضوعات، ينبغي النظر إليها في إطار البناء الكلي أو الرؤية الكلية للقصيدة (النص).

وفي ضوء هذا الذي ذكر ينبغي التعامل مع النص الشعري الجاهلي على أنه بناءٌ من نوع خاص، يمتلك وحدة خاصة من خلال مجموعة من الأغراض أو الموضوعات التي، وإن بدت منفصلة عن بعضها في القراءة الهامشية، إلا أنها موضوعات مترابطة ومتشابكة ومتداخلة، بل ومنسجمة على وَفْق التصوّر الكلي للقصيدة. وهذا التصوّر بني أساسا على رؤية فنية جسدها الشاعر بأسلوب غير تقريري أو مباشر وإنما بأسلوب فني رفيع. ولا تقف هذه القراءة عند حد التأمل والاستبطان وحسب، ولكنها تطمح إلى الإفادة من بعض المداخل النقديّة التي تسهم في الاقتراب من هدفها المنشود حيثما كان ذلك ممكنا.

أولاً: النـــص

١- صَحَا القَلبُ عن سَلْمَى وأقصرَ بَاطِلُهْ ... وعُرِّيَ أفراسُ الصِّبا ورَواحِلُهْ

٢- وأقصرَ عَمّا تَعْلَمينَ وسُدِّدتْ ... عليَّ سوى قَصْدِ السَّبيلِ مَعَادِلُهْ

٣- وقالَ العَذارَى: إنّما أنتَ عَمُّنَا ... وكانَ الشَّبابُ كالخَليطِ نُزايِلُهْ

٤- فَأصبحْنَ ما يَعْرِفْنَ إلاّ خَليقَتي ... وإلاّ سَوادَ الرَّأسِ والشَّيْبُ شَامِلُهْ

٥- لِمَنْ طَلَلٌ كالوَحْيِ عافٍ مَنَازِلُـــهْ ... عَفَا الرَّسُّ منه فالرُّسَيْسُ فعاقِلُـــهْ
٦- فَقُفٌّ فصاراتٌ فأكنافُ مُنْعِـــج ... فشَرْقِيُّ سَلمَى : حوضُهُ فأجَاوِلُـــهْ
٧- فهضبٌ فرقدٌ فالطُّويُّ فثـــادقٌ ... فوادي القَنَان : حَزْنُهُ فمَدَاخِلُـــهْ
٨- وغَيْث من الوَسميِّ حُوٍّ تلاعُـــهُ ... أجابَتْ رَوَابِيَه النِّجَاءَ هَواطِلُـــهْ
٩- صَبَحْتُ بمَمْسُوِد النَّواشَر سَابِـــح ... مُمَرٍّ أسِيْلِ الخَدِّ نَهْد مَرَاكِلُـــهْ
١٠- أمين شَظَاهُ لم يُخَرِّق صِفَاقُـــهُ ... بمَنْقَبةٍ ولَم تُقَطَّعْ أبَاجِلُـــهْ
١١- قليلاً عَلَفْنَاهُ فأُكمِلَ صُنْعُـــهُ ... فَتَمَّ وعَزَّتْهُ يَدَاهُ وكاهِلُـــهْ
١٢- إذَا ما غَدَونَا نَبْتَغي الصَّيْدَ مَـــرَّةً ... مَتَى نَرَهُ فإنَّنا لا نُخَاتِلُـــهْ
١٣- فبَيْنَا نُبَغِّي الوَحشَ جاءَ غُلامُنَـــا ... يَدِبُّ ويُخْفِي شَخْصَهُ ويُضَائِلُـــهْ
١٤- فَقَالَ : شياهٌ راتعاتٌ بقَفْـــرَة ... بمُسْتَأسِد القُرْيان حُوٍّ مَسَائِلُـــهْ
١٥- ثَلاثٌ كأقْوَاسِ السَّرَاء ونَاشِـــطٌ ... قَد اخْضَرَّ منْ لَسِّ الغَمِير جَحَافِلُـــهْ
١٦- وقَدْ خَرَّمَ الطُّرَّادُ عَنْهُ جِحَاشَـــهُ ... فَلَمْ يَبْقَ إلاَّ نَفْسُهُ وحَلائِلُـــهْ
١٧- وقَالَ أميري : ما تَرَى، رأيَ ما تَـرَى ... أنَخْتِلُهُ عَنْ نَفْسه أمْ نُصَاوِلُـــهْ؟
١٨- فبِتْنَا عُرَاةً عنْدَ رأس جَوَادِنَـــا ... يُزَاوِلُنَا، عَنْ نَفْسه ونُزَاوِلُـــهْ
١٩- فَنَضْرِبُهُ حتَّى اطمَأنَّ قَذَالُـــهُ ... ولَم يَطْمَئِنَّ قَلْبُهُ وخَصَائِلُـــهْ
٢٠- ومُلْجِمُنَا ما إنْ يَنَالُ قَذَالَـــهُ ... ولا قَدَمَاهُ الأرضَ إلاَّ أنَامِلُـــهْ
٢١- فَلأياً بلأي، قَدْ حَمَلْنَا غُلامَنَـــا ... على ظَهْرِ مَحْبُوك ظمَاء مَفَاصِلُـــهْ
٢٢- فقُلْنَا لَه : سَدِّدْ وأبصِرْ طَرِيقَـــهُ ... وما هُوَ فيه عن وَصَاتِي شَاغِلُـــهْ
٢٣- وقُلْتُ : تَعَلَّمْ أنَّ للصَّيد غِـــرَّةً ... وإلاَّ تُضَيِّعْهُ فإنَّكَ قَاتِلُـــهْ
٢٤- فَأتْبَعَ آثارَ الشِّيَاه وَلِيدُنَـــا ... كَشُؤْبُوب غَيْث يَحْفِشُ الأكْمَ وابلُـهْ
٢٥- نَظَرْتُ إليه نَظْرَةً، فَرَأيْتُـــهُ ... على كُلِّ حال، مَرَّةً، هو حَامِلُـــهْ
٢٦- يُثِرْنَ الحَصَى في وَجْهه وهو لاحِـقٌ ... سِرَاعٌ تَوَاليه صِيابٌ أوَائِلُـــهْ
٢٧- فَرَدَّ عَلَيْنَا العَيْرَ من دُونَ إلْفِـــه ... عَلَى رَغْمِه يَدْمَى نَسَاهُ وَفَائِلُـــهُ
٢٨- ورُحْنَا به، يَنْضُو الجيادَ عَشِيَّـــةً ... مُخَضَّبَةً أرْسَاغُهُ وحَوَامِلُـــهْ
٢٩- بذي مَيْعَة لا مَوْضِعُ الرُّمح مُسْلِـــمٌ ... لبُطء، ولا ما خَلْفَ ذلكَ خَاذِلُـــهُ
٣٠- وذِي نِعْمَةٍ تَمَّمْتُهَا وَشَكَرْتُهَـــا ... وخَصْمٍ يَكَادُ يَغْلِبُ الحَقَّ بَاطِلُـــهْ

٣١- دَفَعْتُ بمَعْرُوف منَ القَوْل صَائِـــب ... إذا ما أضَلَّ القائلينَ مَفَاصِلُـــهْ
٣٢- وَذي خَطَلٍ فِي القَوْل يَحْسَبُ أنَّـــهُ ... مُصيبٌ فما يُلْمِمْ به فَهْوَ قَائِلُـــهْ
٣٣- عَبَأتُ له حِلْمي، وَأكْرمتُ غَيْـــرَهُ ... وَأعْرَضْتُ عَنْهُ وَهْو بَاد مَقَاتِلُـــهْ
٣٤- وَأبْيَضَ فَيَّاضٍ، يَدَاهُ غَمامَـــةٌ ... على مُعْتَفيْه ما تُغِبُّ نَوَافِلُـــهْ
٣٥- بَكَرْتُ عَليه غُدْوَةً فَوَجَدْتُـــهُ ... أقْعُودًا لَدَيه بالصَّرِيم عَـــوَاذِلُهْ
٣٦- يُفَدِّينه طَوْرًا وَطَورًا يَلُمْنَـــهُ ... وأعْيَا فما يَدْرِينَ أيْنَ مَخَاتِلُـــهْ
٣٧- فَأعْرَضنَ منْهُ عَنْ كَرِيم مُـــرَزَّأ ... جَمُوع على الأمر الَّذي هوَ فَاعِلُـــهْ
٣٨- أخي ثقَة لاَ تُهْلكُ الخَمْرُ مَالَـــهُ ... وَلَكنَّهُ قد يُهْلكُ المَالَ نَائِلُـــهْ
٣٩- تَرَاهُ إذَا مَا جِئْتَهُ مُتَهَلِّـــلاً ... كَأنَّكَ تُعْطيه الَّذي أنْتَ سَائِلُـــهْ
٤٠- وَذي نَسَبٍ نَاءٍ بَعيْد وَصَلْتَـــهُ ... بمال، وما يَدْري بأنَّكَ واصَلُـــهْ
٤١- حُذَيْفَةُ يَنْميه وَبَدْرٌ كلاهُمَـــا ... إلى بَاذخ يَعْلُو على مَنْ يُطاولُـــهْ
٤٢- وَمَنْ مثْلُ حِصْن في الحُروب وَمثْلُهُ ... لإنْكار ضَيْم أو لأمر يُحَاولُـــهْ
٤٣- أبى الضَّيْمَ، والنُّعْمَانُ يَحْرُقُ نَابَـــه ... عَلَيه، فَأفْضَى والسُّيوفُ مَعَاقلُـــهْ
٤٤- إذا حَلَّ أحْيَاءُ الأحاليف حَوْلَـــهُ ... بذي لَجَب أصْواتُهُ وَصَواهلُـــهْ
٤٥- يُهَدُّ لَهُ ما بينَ رَمْلَة عالِـــج ... وَمَنْ أهْلُهُ بالغَوْر زَالَتْ زَلاَزِلُـهْ (١)

(١) زهير بن أبي سلمى، *ديوان زهير بن أبي سلمى شرح أبي العباس ثعلب* (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٤٤م)، ١٢٤-١٤٤. عري أفراس الصبا: ترك الصبا وترك الركوب فيه. أقصر: كفف. معادله: كل معدل كان يعدل فيه من الباطل قد سد. الخليط: الصاحب. نزايله: نفارقه. خليقته: طبيعته وشيمه. الوحي: الكتاب. الرس والرسيس: ماءان لبني عامر. عاقله: واد في بلاد بني عامر. قف: أرض غليظة. صارات: جبال لبني أسد. أكناف: جوانب. سلمى: جبل طيئ. أجاول: موضع. هضب، ورقد، والطوي وثادق: أسماء أماكن. القنان: جبل لبني أسد. الحزن: ما ارتفع وغلظ من الأرض. الوسمي: أول المطر. حو: تضرب إلى السواد من شدة الخضرة. التلاع: مسيل ما ارتفع من الأرض. ممسود: شديد الفقل. النواشر: عروق باطن الذراع. ممر: مفتول شديد الفتل. نهد: ضخم. مراكله: جنباه. أسيل: طويل. الشظى: عظيم ملزق بالذراع. الصفاق: الجلدة السفلى تحت الجلد الذي عليه شعر. المنقبة: حديدة =

ثانيا : الدراســـــة

تتحدث هذه القصيدة عن أغراض متعددة، أي أن كل جزء من أجزاء هذه القصيدة يختص بالحديث عن غرض، فقد تحدثت القصيدة عن سلمى والطلل ومشهد الصيد ومدح حصن بن حذيفة، وكما هو واضح فإنها ليست أحادية الغرض وإنما تحدثت عن عدة أغراض. تبدأ القصيدة بالفعل «صحا،» وهو فعل يشير إلى أن الصحوة فعل تحقق واكتمل، وهي صحوة لها ما يبررها على صعيد القصيدة، وبخاصة إذا كانت هذه الصحوة

= ينقب بها البيطار. الأباجل : عروق في اليد. عزته : غلبته. تميم : تام الخلق. الكاهل : مجتمع الكتفين في أصل العنق. نخاتله : نخادعه. يضائله : يصغره. شياه : أتن. المستأسد : ما طال من النبت وقوي. القريان : مجاري الماء. مسائله : حيث يسيل الماء، السَّراء : شجر تتخذ منه القسي. ناشط : يخرج من بلد إلى بلد وهو الحمار الوحشي. اللَّس : الأكل بمقدم الفم. الغمير : نبات أخضر قد غمره نبات آخر أطول. الجحافل : جمع جحفلة وهي الشفة. خرَّم: قطع. وخرموا حجاشه : أخذوها واحدا تلو الآخر. الطراد : الصيادون. حلائله : زوجاته من الأتن. الأمير : من نؤمره ونستشيره. نصاوله : نجاهره. العراء : الأرض العارية من الشجر. يزاولنا ونزاوله : يدفعنا لشدة نشاطه. قذاله : مؤخرة رأسه. الخصائل : لحم العصب. اللأي : الجهد والعناء. محبوك : متين. ظماء : يابسة. سدد : قوم صدر الفرس. غرة : غفلة. شؤبوب : الدفعة من المطر. يحفش : يسيل ويخرج. الأكم : جمع أكمة وهي ما ارتفع من الأرض. الوابل : أغزر المطر. الأوائل والتوالي : المقدمة والموخرة أي يعني يديه ورجليه. العير : حمار الوحش. النسا : عرق في الرجل. الفائل : عرق في الورك. ينضو : يتقدم وينسلخ. الميعة : النشاط. الخطل : كثرة الكلام. يلمم به : أي ما يحضره من شيء. عبأت : جمعت. وأكرمت غيره : أكرمت نفسي. باد مقاتلة : ممكنة وظاهرة لي. المعتفون : السائلون. تغب : تنقطع. نوافله : عطاؤه. الغدوة : البكور. الصريم : هي القطعة من الرمل. عواذله : أي يعذلنه على إنفاق المال. يفدينه : يقلن له فديناك. أعيا : أتعب. مخاتله : أي كيف يخدعنه، أعرضن : ولين. مرزأ : مصاب منه الخير. عزوم : شديد الهمة. النائل : العطاء. متهللاً : طلق الوجه مستبشرا. ينميه : يرفعه. المعاقل : جمع معقل وهو الحصن. أفضى : صار في فضاء. يحرق نابه : يصر بنابه من الغضب والغيظ. الأحاليف : أسد وغطفان. لجب : جيش ذو لجة وجلبة. رملة عالج : موضع بين فيد والقريات. الغور : ما غار من الأرض، مكة وتهامه. الزلازل : الشدائد.

مرتبطة بالقلب. ولذلك جاءت افتتاحية القصيدة جملة خبرية لتضع القارئ أمام الصحوة والإفاقة التي أصبحت قرارا لا رجعة عنه، وقد عمد الشاعر إلى أن يجعل الصحوة مرتبطة بالقلب موطن الشعور والإحساس والانفعال، ويبدو أن هناك تحولاً في موقف الشاعر من «سلمى،» وهو موقف يشي بأن العلاقة مع سلمى هي ضرب من ضروب الباطل.

ويستطيع القارئ أن يتبين السبب الذي جعل الشاعر ينصرف عن حبه لسلمى، وهذا السبب ماثل في الشطر الثاني «وعري أفراس الصبا ورواحله» إذ إن هذا البناء الاستعاري مع ما يحمل من هواجس وانفعالات إنسانية يكشف عن إحساس الإنسان بالزمن، فالشاعر جعل هنا للصبا أفراسا ورواحل، والعلاقة القائمة بينهما هي الشباب والاندفاع والإقبال على الحياة، لكن الشاعر يعترف أن أفراس الصبا ورواحله قد عريت، وجاء بالفعل (عري) على صيغة الفعل المبني للمجهول، ليدلل على أن هذا الأمر خارج عن إرادته، ولذلك يصبح الصِّبا والتمتع به ضربا من الوهم، لأن الشاعر غير قادر إلا على الصحوة والإفاقة من زمن اللهو وزمن الباطل.

ويرتبط البيت الثاني بالبيت الأول من خلال تكرار الشاعر للفعل «أقصر،» وهو تكرار يؤكد بصورة قاطعة ابتعاده عن سلمى، إذ إن الشاعر يعمد إلى تصوير علاقته بسلمى على أنها شيء باطل وهو يتحدث إليها ويخاطبها، وخطابه لها إعلان واضح عن نيته في الابتعاد عنها؛ لأنها تمثل شيئا باطلاً. وقد عمد الشاعر في هذين البيتين إلى استخدام أسلوب الالتفات، فقد تحدث عن سلمى في البيت الأول بضمير الغائب ثم تحدث عنها في البيت الثاني بضمير المخاطب. وإن المراوحة في استخدام الضمائر أسلوب قائم على إيقاظ القارئ ولفت انتباهه إلى القصيدة بشكل يوحي بالتلوين الخطابي، الذي يشكل ملمحا أسلوبيا دالاً على ترابط الأبيات من جهة، وتعميق الرؤية التي يريد الشاعر أن يلفت القارئ إليها.

وقد صرَّح الشاعر في خطابه لسلمى أنه لا يرى طريقا في الحياة سوى طريق الحق، وجاء بالفعل «سُددت» المبني للمجهول الذي يؤكد مع الفعل «عري» عجز إرادة الشاعر عن المضي فيما كان فيه، وهذا إعلان صريح يؤكد فيه الشاعر أنه لم يعد قادرا على الاستماع لصوت العاطفة، لأن صوت العقل هو الصوت الطاغي، ولكن حضور صوت العقل

وغياب صوت العاطفة يشكل أساسية من أساسيات بناء هذا النص الشعري، وإن كان الشاعر قد جعل مرد ذلك إلى الزمن وإحساسه فيه وهو إحساس فاجع مؤلم، وبخاصة إذا استيقظ هذا الإحساس في نفس الشاعر من خلال منبه خارجي متمثل هنا بالعذارى :

وَقَالَ العَذَارى إنما أَنْتَ عَمُّنَا وَكَانَ الشَّبَابُ كالخَلِيط نُزَايلُهْ

يأتي صوت العذارى هنا ليؤكد حقيقة المعنى الذي جاء في البيتَين السابقين، فهو يلتقي مع تعرية أفراس الصبا ومع «سددت علي سوى قصد السبيل معادله» ولكن صوت العذارى يتميز عن غيره؛ لأنه لم يكن صادرا عن الشاعر، وإنما صادر عن المرأة المتمثلة بالعذارى، التي لم تعد راغبة في علاقتها مع الشاعر، وإن لكلمة «عم» وقعا مأساويا على نفسيته، إذ إنها توقظ في نفس الشاعر الإحساس باقتراب أفول شمس الحياة، ولذلك استدعى قول العذارى للشاعر «إنما أنت عمنا» تذكر الشباب، الذي عبر عنه من خلال أسلوب التشبيه بالخليط الذي لا بد يوما من مفارقته، فالشباب صديق لكنه لا بد أن يفارق.

وفي مقابل الشباب يأتي الحديث عن الشيب ليكوّن الاثنان مقابلة نفسية عنيفة تعيش داخل الشاعر تنشر في نفسه الأسى والوجع، وهو وجع يشي بإحساس الإنسان بالزمن، وهو إحساس مشوب بالمرارة والأسى. وقد تمثل هذا بقوله عن العذارى «فأصبحن ما يعرفن الا خليقتي، » فالفعل «أصبح» هنا دال على التحول، وهو تحول نبهت إليه العذارى عندما قلن «إنما أنت عمنا»، إذ إنها لا تعرف من الشاعر الا سجاياه وطبائعه وشعره الأسود الذي انقلب إلى أن يكون أبيض لشموله بالشيب. فالشعرة البيضاء ما هي إلا تهديد وإخبار «بالقضاء والفناء والتناهي.»[٢]

تعكس هذه الافتتاحية إحساس الشاعر بالزمن، وهو إحساس يشي بأن الزمن قضية أساسية ومحورية في هذا النص، لأنها تجسيد عميق للمشاعر الإنسانية التي تعيش حركة

---

(٢) فالتر براونه، «الوجودية في الجاهلية،» *مجلة المعرفة السورية*، ٤ (١٩٦٣م)، ١٥٦-١٦١؛ وحول الزمن في الشعر الجاهلي انظر : على سبيل المثال، عبدالعزيز شحاده، *الزمن في الشعر الجاهلي* (إربد : مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، ١٩٩٥م)، ٢٤٥ وما بعدها؛ حسني عبدالجليل يوسف، *الإنسان والزمان فس الشعر الجاهلي* (القاهرة : مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٨م)، ٩١ وما بعدها.

الزمن، فقد حلت الشيخوخة محل الشباب، والشيخوخة تجسيد لزمن يوحي بالتعقل في معالجة الأمور والتعامل معها، فلم تعد العذارى تنظر إلى الشيب نظرة الطامع، وإنما نظرة المعرض، لذلك انسحب الشاعر من اللهو، لأن زمن اللهو قد ولى وانقضى.

وإذا كان العنصر الزماني محورا أساسيا من محاور هذه القصيدة، فإن هناك عنصرا آخر يرتبط مع هذا العنصر ارتباطا وثيقا وهو العنصر المكاني، ويبدو أن وقوف الشاعر أمام المكان كان وقوفا لا يختلف عن وقوف العذارى أمام الشيب الذي غطى رأسه، وقد افتتح الشاعر الحديث عن الطلل بأسلوب الاستفهام الإنكاري «لمن طلل كالوحي عاف منازله . . . » . ويؤدي الاستفهام الإنكاري هنا وظيفة تعكس انفعال الشاعر ووجدانه وتؤكد إحساسه بالمرارة والأسى والإنكار لعالم التهدم والخراب واللاتشكل، واستطاع الشاعر أن يقدم للقارئ سلسلة من الأماكن بصورة مكثفة، وإن هذا التكثيف لأسماء الأماكن يرتبط بالجانب الوجداني للشاعر، إذ إنه يجعل هذه الأماكن مرتبطة بفعل واحد هو الفعل «عفا»، وهو فعل يعلن شيخوخة المكان التي تتعاضد مع شيخوخة الإنسان، فشيخوخة المكان تتجسد من خلال الظلال والإيحاءات التي يقدمها الفعل «عفا»، الذي يعني الانمحاء والانطماس واللاتشكل والتلاشي وانفلات المكان من يد الإنسان.

ولا يعني هذا التكثيف لأسماء الأماكن أن الشاعر قد حول الشعر إلى جغرافيا، وإنما استطاع أن يحول الجغرافيا إلى شعر، فالشاعر ليس له أن يعدد هذه الأماكن بمثل هذه الكثافة، لولا أن هناك هاجسا وجدانيا ملحا، يبرز بشكل جلي أن المكان جغرافيا لا يعني للشاعر شيئا ذا بال، وإنما المكان الذي يعني هو المكان التجربة، فتجربة الشاعر المكانية قد جعلت هذه الأماكن قادرة على امتلاك بعد جمالي، وذلك بتحويل المكان من جغرافيا إلى شعر، «فالإنسان يعلم غريزيا أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاق، يحدث هذا حتى حين تختفي هذه الأماكن من الحاضر، وحين يعلم أن المستقبل لن يعيدها إلينا.»[٣]

لقد أصر الشاعر على ذكر هذه الأماكن بهذه الكثافة مع أنه يعلم يقينيا أنه لا يستطيع أن يعيد إليها الحياة، وقد أكد على ذلك عندما استخدم الفعل «عفا» ليكون هو الرابط بين

---

(٣) جاستون باشلار، *جماليات المكان*، ترجمة غالب هلسا (بغداد : دار الشؤون الثقافية والعامة، ١٩٨٠م)، ٤٧.

هذه الأماكن جميعها، وهذا أمر فيه إشهار لفاعلية الموت التي انتشرت في الرس، والرسيس، وعاقله، وقف وصارات، وأكناف منعج، وسلمى، وهضب، ورقد، والطوي، وثادق، ووادي القنان. وقد حشد الشاعر هذه الأماكن جميعها في ثلاثة أبيات من الشعر، وجعل الرابط بين هذه الأماكن هو حرف الفاء، وتبرز أهمية الربط بين هذه الأبيات من خلال قدرة الشاعر على اتصال الأبيات وترابطها، كما أنه استطاع أن يؤكد انتشار فعل التعفية وتفشيه في هذه الأماكن. وهذا التركيز على إبراز صورة الموت المنتشرة في هذه الأماكن جميعها يدلل على شمولية الموت والاندثار، وهذا أمر يثير الفزع في نفس الشاعر، كما أثاره الشيب الذي شمل رأسه. وعلى الرغم من تباعد هذه الأماكن في عالم الواقع، إلا أن الشاعر قد جمعها وقرب بينها بصورة تبرز مدى ارتباطه بهذه الأماكن. فقد جعل الشاعر حرف العطف الفاء رابطا بين هذه الأبيات، «وإن ظهور الفاء وسيلة للعطف بين هذه المواضع إنما هو لفتة نفسية بارعة يريد بها الشاعر أن يدل على أن هذه المواضع متقاربة في نفسه؛ لأنها تضم بينها المسرح العاطفي الذي لا تزال ذكرياته تعيش فوقه حية بل دافقة بالحياة، فهي جميعا يضمها قلبه ويتسع لها، وكأنما قد تلاشت بينها المسافات وذابت الحواجز واختفت الحدود أو - إذا استعرنا عبارات النحاة - تكون الفاء هنا للتعريف الذهني، فالمواضع متباعدة في الواقع، ولكن ذهن الشاعر أو خياله يقرب بينها.» (٤)

ويمكن القول إن التجربة المكانية عند زهير لم تكن بأفضل من تجربته مع الزمان، وإنما تلتقي التجربتان لتعززا صورة لعالم مليء بالقلق والتوتر، والمهم في الأمر ماثل في كيفية التعامل مع هذا العالم. هل يواجه الشاعر هذا العالم بالنقمة والسخط؟ أو يلجأ إلى التعامل معه بصورة متعلقة بعيدة عن الاستماع إلى صوت العاطفة، «وسددت علي سوى قصد السبيل معادله.»

وعلى هذا الأساس فإن حديث زهير عن سلمى لا يقع في باب الغزل كما هو عند بعض الشعراء الآخرين من مثل الحادرة في قصيدته «بكرت سمية . . .»، ولهذا لاحظ

---

(٤) يوسف خليف، *دراسات في الشعر الجاهلي* (القاهرة: دار غريب للطباعة، ١٩٨١م)، ١٢٨.

طه حسين أن زهرا كان يشبب زهيرًا في التشبيب، [٥] ويبدو أن المقدمة جاءت لتكشف عن بعد يريد الشاعر أن يجعله موحيا بالتعقل في معالجة الأمور وتدبيرها، وإن هذا التعقل يتجلى نقيضه في بعض مفاصل هذه القصيدة، وبخاصة عندما يتحدث الشاعر عن الحصان ويصفه بالتهور والاندفاع. كما يظهر هذا العنصر - أي عنصر التعقل - عندما يتحدث زهير عن طريقته في مواجهة الخصوم.

وفي مقابل صورة الانصراف عن اللهو والشعور بالشيخوخة والتهدم المكاني تنبجس مع البيت الثامن صورة جديدة في هذه القصيدة وهي صورة المطر، وهي صورة جديدة تنبعث منها علامات جديدة لحياة جديدة يرسمها الشاعر. فقول الشاعر: «وغيث من الوسمي . . . . .» يتعارض بشكل كلي مع الحديث عن شيخوخة الإنسان وشيخوخة المكان، لكنه في الوقت نفسه يبعث الأمل والنشوة بتفتح حياة جديدة مليئة بالتفاؤل، يقول زهير:

وَغَيْث من الوَسْميِّ حُوٌّ تلاعُـهُ أجَابَتْ رَوَابيه النِّجَاءَ هَوَاطلُهْ

صَبَحْتُ بمَمْسُودَ النَّواشَرِ سَابح مُمَرٍّ أسْيل الخَدِّ نَهْد مَرَاكلُـهْ

يعكس هذا المَقطع مَن القصَيدة عَالماً مناقضا لعالَم الموت الَّذي تَفشى بالديار والأماكن التي كثَّف الشاعر حضورها، لتدلل الكلمة «غيث» على الخصب والنماء وتنشر جوًا يعمه الأمل والإقبال على الحياة، ويدقق الشاعر في وصف هذا المطر فهو «وسمي،» أي أول المطر الذي تكون آثاره بادية على الأرض. ويصور انعكاس فاعلية المطر على هذه الأرض بأنه «حو تلاعه»؛ لما لهذه الكلمة من قدرة على تأكيد البعث والحياة، فقد قال ابن الأعرابي: «إن العرب عندما يبالغون في وصف الخصب فإنهم يقولون حو.»[٦] فالحو تصبح صفة مجسدة للتلال التي أضحى لونها يميل إلى السواد من شدة الاخضرار، ثم ما لبثت أن انتشرت النباتات بالروابي نتيجة هطول المطر عليها.

---

(٥) طه حسين، حديث *الأربعاء* (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٦م)، ١: ٩٢-٩٣؛ وانظر: شوقي ضيف، *العصر الجاهلي* (القاهرة: دار المعارف، د.ت.)، ٣١٤.

(٦) ابن منظور، *لسان العرب* (بيروت: دار بيروت، د.ت.)، مادة (حوا).

ويبدو أن هذا العالم الجديد يقابل عالم الموت، فهو عالم يغص بالحياة والاخضرار، مع ما يشيعه هذا اللون في نفس الشاعر من أمل وتفتح، في مقابل التناثر الذي تمثل في عالم الطلل، إن الغيث الوسمي والتلاع الحو والتجاوب بين الأرض والمطر كلها أمور تقترن عند الشاعر بالحديث عن الحصان وقد ارتبط الحصان عند كثير من الشعراء بالمطر، وقد تجلى هذا الأمر عند امرئ القيس، عندما يقول:

وَغَيْثٍ كَأَلْوَانِ الفَنَا قد هَبَطْتُهُ   تَعَاوَرَ فيه كلُّ أَوْطَفَ حَنَّانِ
وَغَيْثٍ من الوَسْمِيِّ حُوٍّ تلاَعُهُ   تَبَطَّنْتُهُ بشَيْظَمٍ صَلَتَانَ
وَقَدْ أَغْتَدِي والطَّيْرُ في وُكُنَاتِهَا   لغَيْث مِنَ الوَسْمِيِّ رَائِدُهُ خَالَ [(٧)]

ويبدو أن الحديثَ عن الغيث وربطَه بالحصان ما هو الا شكل من أشكالَ الانتصار على الواقع المأساوي، وذلك أن نفس الشاعر «تحاول أن تتخطى صور العجز والفناء وتتجاوز مأساة الجدب والعدم.»[(٨)] ولذلك تدل كلمة «صبحت» على نهار جديد وحياة جديدة استطاع الشاعر من خلالها أن يتجاوز عالم الموت والاندثار، إذ إن كلمة «صبحت» تغدو مناقضة للشيخوخة؛ لأنها تعني التجدد والحياة، وقد تجلت هذه الحياة في صورة الحصان الذي وصفه الشاعر بأوصاف تجسد السرعة والقوة والنشاط فهو «ممسود النواشر وسابح وأسيل الخد ونهد مراكله.»

وقد عمد الشاعر إلى حشد الصفات المتعددة لهذا الحصان مما يدل على احتفاله به احتفالاً كبيرا، ووصفه بالإضافة إلى الصفات السابقة بأنه «أمين شظاه،» وهو قول يشي بإمكانية اعتماد الشاعر على هذا الحصان اعتمادا كبيرا، ومما عزز هذه الصورة نفي المرض عن الحصان النموذج القادر على أن يوصل الشاعر إلى الغيث.

اعتنى الشاعر بمشهد الصيد عناية كبيرة، وجعل أبيات الصيد تشكل الجزء الأكبر من القصيدة، ولا يمكن أن يكون هذا المشهد مقصودا لذاته دون أن يكون له تعلق ببناء

(٧) امرؤ القيس بن حجر، *ديوان امرئ القيس*، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤م)، ٨٧، ٩١، ٣٦ على الترتيب.

(٨) ريتا عوض، *بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس* (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٢م)، ٢٦٦.

القصيدة ورؤيتها، ولذلك فإن وراء هذا المشهد بعدا موحيا ينسجم مع رؤية القصيدة ويوفر لها تماسكا بنائيا، وعلى القارئ أن يعاين مشهد الصيد على أنه جزء غير منفصل عن بناء القصيدة، إذ إنه جزء يمكن أن يشكل بعدا من الأبعاد التي تعزز «رمزية الغرض»[٩] داخل النص الشعري، أي أن مشهد الصيد المتمثل بشخصية الحصان يمكن أن يكون غرضا ساقه الشاعر لغرض آخر، كما سيظهر في هذه الدراسة. فمشهد الصيد لو جاء منفصلاً عن جسد القصيدة لأدى غرضا مغايرا لما سيؤديه من خلال معاينته في ضوء السياق العام لها.

لقد اعتمد الشاعر على أساليب مختلفة لإظهار احتفائه بالحصان الذي جعل منه نموذجا. إذ تمت له صفتا القوة والاكتمال بشكل يؤهله لأن يعتمد عليه اعتمادا كليا في الصيد، وقد تجلى هذا الأمر في أن توقع الشاعر كان توقعا صائبا، إذ كان بإمكانه أن يصل إلى الصيد عن طريق المجاهرة لا عن طريق المراوغة، فالشاعر الذي يمتلك حصانا هذه هي سماته قادر على أن يصل إلى الصيد وأن يظفر به.

ويرسم الشاعر صورة للغلام أو الربيئة الذي يقوم بالبحث عن الصيد واستطلاعه، إذ إن الشاعر يصور الغلام تصويرا فنيا قائما على الحركة، إذ يقول:

فَبَيْنَا نُبَغِّي الوَحْشَ جَاءَ غُلاَمُنَا يَدبُّ ويُخْفي شَخْصَهُ وَيُضَائلُهْ

إن هذه الصورة توحي بتدقيق الشاعر وأناته وتأمله في اختيار مفرداته، فهو لا يختار كلمات يضعها في سياق شعري دون أن تكون دالة وموحية، فقد اقترنت هذه الكلمات بالتصوير الحركي الذي ينبئ عن براعة زهير في تجاوزه وصف الهيئة الخارجية إلى الوقوف عند أسرار النفوس. وتتجلى هذه القدرة عنده من خلال تشكيل لغة تغص باللون والحركة، وهي لغة قائمة على الاختيار الذي يشيع في نفس القارئ إحساسا عميقا بقدرة اللغة على التعبير عما يريده الشاعر، وإن تجويد زهير في لغته قد جعلت النقاد يضعونه في إطار مدرسة أطلق عليها مدرسة «الصنعة الشعرية.»[١٠]

---

(٩) وهب أحمد رومية، *شعرنا القديم والنقد الجديد* (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٠٧، ١٩٩٦م)، ١٣٩ وما بعدها؛ وانظر: إبراهيم عبدالرحمن محمد، *قضايا الشعر في النقد العربي* (بيروت: دار العودة، ١٩٨١م)، ١١٣.

(١٠) طه حسين، *في الأدب الجاهلي* (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٩م)، ٢٦٨ وما بعدها؛ وانظر حول هذه القضية: محمود عبدالله الجادر، *أوس بن حجر ورواته الجاهليين* (بغداد: دار الرسالة للطباعة، ١٩٧٩م)، ١٥١. وجودة أمين، *عبيد الشعر في العصر الجاهلي* (القاهرة: =

ولا يغفل زهير عن تقديم صورة حيوية لحيوانات الصيد، وهي صورة وضعها على لسان الغلام، ويبدو أن زهيرا صمت عن الحديث عن الحصان مؤقتا، ليرسم صورة للإتان وهي صورة الطمأنينة والخصب والدعة وخفض العيش، فهي أتن هادئة آمنة مطمئنة أحاطها زهير بجو مليء بالخصب، وهو يشبه هذه الأتن بأقواس السراء، وهو تشبيه يوحي بالمظهر الخارجي لهذه الأتن، ثم ينتقل بعد ذلك إلى صورة الحمار الوحشي الذي أسبغت عليه صفات متميزة متفردة، وأول هذه الصفات أنه ناشط ظهرت عليه علامات النعيم حتى اخضرت مشافره لإفراطه في أكل النبات الطويل الذي كان يتناوله بمقدمة الفم.

وبعد هذا الوصف لهذا الجو المفعم بالنشاط والنعيم والخصب ينتقل الشاعر إلى صورة تسترجع الخوف والتفرق، وقد تمثل هذا بقوله «وقد خرَّم الطراد . . . » مع ما يشيعه بناء كلمة «خرَّم»- الذي جاء على صيغة فَعّل - من تكثير وتأكيد، مما يشير إلى أن هذا الحمار الوحشي قد جرب التمزق والتفرق في شخصية جحاشه، ولذلك لم يبق إلا هو وحلائله.

إن الصورة التي يقدمها الشاعر للحمار الوحشي والأتن تجسد صورة النعيم والأمن، لكنها في الوقت نفسه تجعل صورة هذا الأمن مهزوزة، وذلك عندما يقول الشاعر «خرَّم» للدلالة على أن للحياة وجها آخر غير وجه السعادة والنعيم وهو الفزع والتوتر، ولذلك تبدو قضية جديدة مؤداها أن الأمن والأمان لا يمكن أن يستمرا إلى الأبد، وعلى هذا الأساس تغدو حياة الحمار الوحشي والأتن مهددة بالتفرق أو التشتت أو القتل.

ويظهر أن مشهد الصيد لم يكن مشهدا يقوم به شخص واحد، وإنما هو مشهد جماعي يقوم به الشاعر والغلام والأمير والملجم، ومما يدلل على ذلك أسلوب الحوار والتشاور الذي انعكس في هذا المشهد، وهو تشاور يهدف إلى الاتفاق على الأسلوب أو الطريقة التي ينبغي عليهم اتباعها للوصول إلى الصيد، وذلك فيما إذا كانوا سيتبعون أسلوب المراوغة أو المجاهرة.

= دار الهاني للطباعة، ١٩٩١م)، ٢١ وما بعدها؛ وشوقي ضيف، *الفن ومذاهبه في الشعر العربي* (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٤م)، ٢٤ وما بعدها.

وتبرز شخصية الحصان في هذا المشهد أكثر دلالة وتجليا من تلك الأوصاف التي سبقت، إذ ركزت تلك الأوصاف على المشهد الظاهري لهذا الحصان، لكن الشاعر ركز في الأبيات الآتية على أبعاد معنوية في شخصية الحصان، إذ يقول :

فَبِتْنَا عُرَاةً عِنْدَ رَأسِ جَوَادِنَا يُزَاوِلُنَا عن نَفْسِه ونُزَاوِلُهْ
فَنَضْرِبُهُ حتَّى اطمَأنَّ قَذَالُهُ ولم يَطْمَئِنَّ قَلْبُهُ وَخَصَائِلُهْ
وَمُلْجِمُنَا ما إنْ يَنَالُ قَذَالَهُ ولا قَدَمَاهُ الأرضَ إلاّ أنَامِلُهْ
فَلأْيًا بِلأْيٍ قَدْ حَمَلْنَا غُلاَمَنَا على ظَهْرِ مَحْبُوكٍ ظِمَاءٍ مَفَاصِلُهْ.

يمثل الحصان في هذه الأبيات الاندفاع والتهور والانفلات، وهذا يعني أن هناك صفة لم تظهر للحصان من قبل وهي صفة الجموح التي تعيش داخل نفسه، ويصور الشاعر طريقة معالجتهم لهذا الحصان، فهم ينامون عند رأسه حتى لا يفلت منهم، وظلوا ليلتهم يجذبون الحصان ويجذبهم، وحاولوا أن يهدئوا من جموحه واندفاعه حتى أظهر لهم بأنه سكن واطمأن، لكن قلبه وخصائله لم تطمئن، فهو وإن أظهر سكونا في حركته، فإن قلبه ظل يتوقد نشاطا لملاقاة الصيد.

ومن أهم الصور التي تتجلى في هذا المشهد صورة الحصان الذي لا يطأطئ رأسه إطلاقا، وهذا تأكيد على أن حصان زهير هو جواد شامخ لا ينحني أبدا، وهذا نقل للحصان من عالم الحيوان وجعله نموذجا يقترب من عالم الإنسان، وإلا لماذا يظهر زهير الحصان شامخا لا يطأطئ رأسه للملجم الذي صور الشاعر معاناته في الوصول إلى رأس الحصان ليضع اللجام في رأسه، فالملجم يضطر إلى أن يقوم على أطراف أصابعه حتى يصل إلى رأس الحصان، فهو حصان وإن اطمأن قذاله قليلاً إلا أنه لم يستجب لرغبات الآخرين، فهو مصمم وعازم على المضي فيما يريد.

ولذلك لم يستطع الشاعر وأصحابه أن يضعوا الغلام على ظهر الحصان إلا بعد جهد ومشقة مضنية، ثم عاد الشاعر إلى وصف الحصان بأنه قوي مدمج الخلق، مفاصله ليست برهلة. وهذا يعني أن الحصان يمتلك صفات القوة والنشاط والتصميم والإرادة والجموح والاندفاع وغيرها من الصفات التي تجعل منه موضوعا شعريا، وهذا يدل على أن الشاعر لم يحتفل بهذا الحصان احتفالا كبيرا دون أن يجعل منه موضوعا شعريا ينسجم

مع رؤية القصيدة وبنائها الكلي، فليس الأمر متعلقا بحياة الجاهليين الذين يصفون الأشياء التي تقع عليها أعينهم في عالم الواقع، وإنما كانوا قادرين على تحويل الواقع إلى عالم شعري. وليس أدل على ذلك من قدرة زهير على التغلغل في نفسية الحصان، فهو لم يقف عند المظاهر الجسدية للحصان فقط، وإنما استطاع أن يكشف عن وساوس النفس والهواجس التي كان الحصان يعيشها.

وقد تجلى هذا الأمر بإصرار الشاعر على مواصلة منح الحصان أوصافا كثيرة ومتعددة، وهي أوصاف لا تخرج الحصان من دائرة الشعر إلى دائرة الواقع، بل إنها تؤكد شعرية هذا الوصف والافتتان بالموضوع الشعري حتى يكاد هذا الحصان أن يصبح جوهر القصيدة كما هو الممدوح تماما، فتعدد الصفات التي أسبغها زهير على الحصان تجعل منه محورا أساسيا من محاور القصيدة.

وتبدو قضية الحرص على الوصول إلى الصيد من خلال النصائح التي أزجاها زهير إلى الغلام وهي نصائح توحي - بالإضافة إلى هذا الحرص - باستمرارية اندفاع الحصان وتهوره، وهذا يعني أن الشاعر وأصحابه لم يستطيعوا أن يثنوا الحصان عن تهوره واندفاعه، فهو لم يطمئن بل ظل متهورا ولذلك كانت مهمة الغلام مهمة صعبة وقاسية، حتى إنه لم يتمكن من سماع الوصية لانشغاله بهذا الحصان المتهور، فهو متوزع بين سماع النصيحة ومعالجة الحصان وثنيه عن التهور.

لقد كان على الغلام أن يغتنم غفلة الصيد حتى يتمكن من الظفر به، وقد تابع الغلام الصيد بواسطة الحصان الذي كان يشبه في سرعته الدفعة من المطر، وهذه عودة إلى المطر الذي ما زال هاجس زهير مسكونا به؛ لأنه مثل تحولا أساسيا في نظرة زهير وتعامله مع الأمور، وظل هذا الغلام قادرا على مطاردة الحمر الوحشية، وكانت حالته مضطربة فتارة يحمله الحصان على الأمل، وتارة يحمله على اليأس من الصيد، ولكن الحصان ظل مطاردا لهذه الشياه على الرغم من الحجارة التي كانت ترمى في وجهه وهو يظهر من القوة والنشاط ما كان يظهره دائما، فهو لم يفتر إطلاقا حتى وصل إلى الصيد، وتمكن من الظفر بالحمار الوحشي، يقول زهير :

فَرَدَّ عَلَيْنَا العيْرَ من دُونِ إِلْفِهِ على رَغْمِهِ يَدْمَى نَسَاهُ وَفَائِلُهْ

يبدو أن النهاية المأساوية للحمار الوحشي توقظ في نفس القارئ صورته التي وصفه الشاعر بها من قبل، إذ ظهر بأنه «ناشط»، «وأكل الغمير»، ولكن هذا النعيم لم يدم لأنه نعيم مهدد، وربما خص الشاعر الحمار الوحشي بمثل هذا المصير؛ لأنه يظهر دائما على أنه القائد أو المسؤول عن الأتن. ومن هنا تتجلى قدرة زهير على بناء قصيدته بناء محكما، فقتل الحمار الوحشي هو قتل للعدو المتمثل بالنعمان، [١١] ولذلك وقع الحمار مضرجا بدمائه وهو مكره على القتل والموت.

وبعد ذلك عمد الشاعر إلى رسم صورة احتفالية لهذا الحصان، وذلك بعد ظفره بالصيد، وقد انتهى مشهد الصيد - الذي بدأ في الصباح - مساء، واختتم هذا المشهد بالتركيز على شخصية الحصان، فقد خضبت قوائمه وحوامله بدماء هذا الحمار الوحشي للدلالة على البطولة والسبق، مؤكدا على أن عزيمة هذا الحصان لم تفتر إطلاقا، فقد سبق الخيول الأخرى وتقدمها يترنح نشاطا وكبرياء لأنه هو البطل والمنقذ، ومن هنا لم يكن الحصان في هذه القصيدة إلاّ «رفيقا لفعل البطولة وفعل الصراع والانتصار وتأكيد الحياة.»[١٢]

ولذلك ليس غريبا أن يكون الشاعر قد جعل من الحصان معادلا لشخصية حصن ابن حذيفة البطل، كما أنه جعل مصير الحمار الوحشي هو ذلك المصير الذي ينتظر النعمان ابن المنذر كما عبر عنه الشاعر بطريقة غير مباشرة، واللامباشرة هي روح الشعر وعصبه؛ لأنها تبعده عن التقريرية وتعزز فيه الإيحاء، وتجعله مليئا بالإيحاءات والظلال التي تعكس رؤية القصيدة وموقفها.

---

(١١) مصطفى ناصف، *دراسة الأدب العربي* (بيروت: دار الأندلس، د. ت.)، ٢٧٨. وقد ذهب ناصف إلى أن موت الحمار يجسد مفارقة ساخرة وذلك بعد شبعه وحرصه على الإبقاء على الحياة؛ وانظر: عبدالقادر الرباعي، *الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى* (الرياض: دار العلوم، ١٩٨٤م)، ١١١-١١٤، وفسر الرباعي مشهد الصيد في محورين هما الفرس وأصحابه والعير وأتباعه ورأى أن العلاقات في كل طرف تتحد في علاقة الفرد بالجماعة.

(١٢) كمال أبو ديب، *الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي* (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م)، ٢٧٨.

وبعد هذا المشهد يعود الشاعر إلى الحديث عن التعقل في معالجة الأمور الحياتية وتدبيرها، يقول :

وَذي نعمة تَمّمْتُهَا وَشكَرْتُهَـــا وَخَصْم يَكَادُ يَغْلبُ الحَقَّ بَاطلُه
دَفَعْتُ بمَعْرُوف من القَوْل صَائب إذا ما أَضَلَّ القائلَينَ مَفَاصلُـــهْ
وَذي خَطَل في القَول يَحْسَبُ أَنَّهُ مُصيْبٌ فما يُلْممْ به فَهْوَ قَائلُـهْ
عَبَأْتُ له حِلْمي وَأكْرَمْتُ غَيْـرَهُ وَأعْرَضْتُ عنه وهو باد مَقَاتلُـهْ

يربتط هذا المَقطع مع بداية القصيدة التي أعلن فيها الشاعر تعقله عندماً قال «صحا القلب» و «سددت عليَّ سوى قصد السبيل معادله،» فهو لا يقابل الخصوم إلا بالقول الصائب كما أنه لا يقابل الذين لا يحسنون الحديث إلا بالحلم والرأي الحصيف، على الرغم من أنه قادر على أن يصيب منهم مقتلاً، وليس هناك من شك في أن «وخصم، وذي خطل» هنا يتصلان بالنعمان بن المنذر، وبذلك يعود الشاعر قبل أن يتحدث عن الممدوح إلى الحديث عن صفة التعقل التي يريد الشاعر للممدوح أن يتصف بها، وصفة التعقل في مواجهة الأمور عند زهير صفة اتسمت بها معلقتة التي رسم فيها صورة مأساوية للحرب ودعا المتحاربين إلى الكف عنها.

تقرأ هذه الأبيات برواية الأصمعي بضمير المخاطب وليس بضمير المتكلم. وعلى الرغم من أن هذه الأبيات (من ٣٠-٣٣) تقرأ بضمير المخاطب (وهي قراءة الأصمعي بدلاً من ضمير المتكلم)، فإن ذلك لا يغير من رؤية القصيدة ولا من بنائها شيئا ذا بال، والدليل على ذلك أن صفة التعقل التي تبرز في الأبيات عندما تتحدث بضمير المتكلم تنتقل إلى ما يطمح أن يراه الشاعر متجسدا في صورة الممدوح، وإن صفتي التعقل والحلم في معالجة الأمور مناقضنان تماما للاندفاع والتهور اللذين تكون نتائجهما وخيمة. وبهذا تستقيم الأبيات سواء أقرئت بضمير المخاطب أم بضمير المتكلم فهي إذا قرئت بضمير المتكلم، فإنها تبرز حلم الشاعر وتعقله، وإذا قرئت بضمير المخاطب (أي الممدوح) فإنها تبرز أيضا هاتين الصفتين - اللتين يطمح الشاعر في رؤيتهما متجسدتين - في شخصية الممدوح.

إن الاختلاف في الرواية لا يغير من رؤية القصيدة، وإنما يعمق إحساس الشاعر في

البحث عن التعقل والحكمة في معالجة الأمور، وسواء أكانت هذه الصفات للمدوح أم للشاعر فإنها صفات تؤكد رؤية القصيدة وموقفها، لأنها رؤية تدعو إلى التعقل والابتعاد عن التهور والاندفاع، إذ إن الشاعر منذ بداية القصيدة وضع التعقل في مقابل التهور وإن كان مكرها على ذلك.

إن الصفات الدالة على الحلم والتعقل التي تمنح للشاعر إذا ما قرئت الأبيات بضمير المتكلم هي الصفات نفسها التي تكون للمدوح إذا ما قرئت الأبيات بضمير المخاطب، ووفق هذا التصور تصبح هذه الصفات نفسها عناصر أساسية من عناصر هذه القصيدة لأنها تكرس رؤيتها وتعمقها وهي رؤية قائمة على ضرورة تحكيم العقل والحكمة في تصريف الأمور وتسويتها، وعندها تكون هذه الصفات صفات يمدح الشاعر بها ممدوحه.

وقد مدح زهير الممدوح بصفات إيجابية جليلة، وركز في مدحه على صفتين أساسيتين هما الكرم والبطولة. يقول:

وَأَبْيَضَ فَيَّاضٍ يَدَاهُ غَمَامَــةٌ ... على مُعْتَفِيه ما تُغِبُّ نَوَافِلُـــهْ
بَكَرْتُ عَليه غُدْوَةً فَوَجَدْتُــهُ ... قُعُوداً لديه بالصَّرِيمِ عَوَاذِلُـــهْ
يُفَدِّينَهُ طَوْراً وَطَوْرا يَلُمْنَــهُ ... وَأَعْيَا فما يَدْرِينَ أَيْنَ مَخَاتِلُــهْ
فَأَعْرَضْنَ مِنْهُ عن كَرِيمٍ مُــرَزَّأٍ ... جَمُوعٍ على الأمر الذي هو فَاعِلُـهْ
تَرَاهُ إذا ما جِئْتَهُ مُتَهَلِّــــلاً ... كَأَنَّكَ تُعْطِيه الذي أنتَ سَائِلُـــهْ

يبدو موضوع المدح غير منفصل عن موضوعات النص الأخرى، فهو موضوع يرسم صورة للممدوح تدل على النقاء والصفاء، وهذا متمثل بقوله «وأبيض،» كما أن قوله «يداه غمامة» و»فيّاض» يلتقي بوضوح مع قوله «وغيث»، فالغيث الذي يحمل تباشير الأمل والحياة والخصب الذي تحدث عنه في بداية مشهد الصيد هو غيث جعله الشاعر بداية لحياة جديدة، وهو الغيث الذي يبشر بالممدوح، الذي رأى الشاعر في صورته قدرة على تجاوز الشيخوخة المهددة بالموت والطلل المندثر إلى عهد مليء بالحياة والكرم والنشاط والشباب، وهو عهد الممدوح الذي تمثل بالحصان من قبل.

وإذا كان الحصان – الذي جعله زهير معادلاً لشخصية الممدوح – متهورا ومندفعا فإن الممدوح كما تبدو صورته هنا مندفع ومتهور في كرمه، والدليل على ذلك رفضه

الاستماع للعواذل اللواتي لمنه على كرمه وإفراطه فيه، وانصرفن عنه وهو مصمم وعازم على الأمر الذي يمضي فيه تماما كالحصان الذي حاول الشاعر وأصحابه أن يخففوا من تهوره واندفاعه حتى أنهم ناموا عند رأسه، ووجدوه حصانا لا يطأطئ رأسه، ولذلك ليس مبالغة أن تكون صورة الحصان هنا هي «صورة الرجل النبيل الذي ملأته العزة والثقة.»(١٣)

ويلتقي رفض الحصان الاستماع إلى الشاعر وأصحابه مع رفض الممدوح الاستماع لصوت العواذل، ولذلك مضى الممدوح في كرمه كما مضى الحصان في اندفاعه نحو الصيد، ولم يغير الممدوح موقفه ورأيه وانصرفت عنه النساء وهو «مرزأ وجموع»، وهذا يعني أن المرأة العاذلة قد تحولت هنا إلى أداة فنية جاء بها الشاعر ليصور الكرم المفرط، والعاذلة في الشعر الجاهلي تمتلك وظيفة فنية فهي إما أن تحاول أن تعذل على «الإفراط في الكرم أو الشجاعة أو شرب الخمرة.»(١٤)

وينتصر الممدوح على المحاولات جميعها التي بذلتها العواذل لكفه عن الكرم؛ لأنه يرى أنه من خلال الكرم يمكن أن يحقق ذاته وأن يحفظها في عالم يبدو فيه كل شيء مهدد بالفناء والزوال. وتتجلى صورة الإفراط في الكرم حتى بعد أن انصرفت النساء عنه، وهي صورة عكست قدرة الشاعر على تكوين صورة مثالية لهذا الممدوح، الذي يعطي عن طيب نفس حتى أن عطاياه تنتشر في آفاق رحبة من الأرض، واستطاع بذلك أن يحقق مجدًا وهو مجد متوارث.

وإذا كان الشاعر قد رسم صورة لكرم الممدوح المفرط، فإنه يرسم صورة متميزة لبطولته وشجاعته في مواجهة العدو، يقول:

وَمَنْ مثْلُ حصْن في الحُروب ومثْلُهُ   لإنكار ضيم أو لأمر يُحَاولُـــهْ
أَبى الضَّيْمَ والنُّعْمَانُ يَحْرُقُ نَابَـــهُ   عليه فَأَفْضَى والسُّيوفُ مَعَاقلُـهْ

---

(١٣) مصطفى ناصف، *قراءة ثانية لشعرنا القديم* (بيروت: دار الأندلس، د. ت.)، ٨٧.

(١٤) حسني عبدالجليل يوسف، *العذل في الشعر الجاهلي* (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٨٩م)، ٨٧-٨٨. وانظر: إبراهيم السنجلاوي، «العاذلة في الشعر الجاهلي»، *المجلة العربية للعلوم الإنسانية*، ٧ (١٩٨٧م)، ٣٥-٥٨.

إذا حَلَّ أحْيَاءُ الأحَاليف حَوْلَهُ بذي لجب أصْواتُهُ وَصَوَاهلُهْ
يُهَدُّ لَهُ ما بَيْنَ رَمْلَة عَالَجٍ وَمَنْ أهْلُهُ بالغَوْر زَالَتْ زَلاَزلُهْ

تتجسد في هذه الأبيات عناصر شخصية الممدوح في الحرب، فهو رافض للضيم أبي عازم على الأمر الذي يريده، وفي مقابل ذلك تبدو شخصية الخصم وهي تفور حقدا وغيظا، ولكنها عاجزة عن فعل أي شيء ضد حصن، وإذا كان حصن يمتلك هذه الشجاعة فكيف إذا انضمت إليه الأحاليف وهي أسد وغطفان، ولذلك أصبح خطر جيشه يهدد كل الأماكن على الرغم من تباعد المسافات بينها، وكأن الشاعر يريد أن يوصل رسالة إلى النعمان يحذره فيها ويهدده بأن مصيره سيكون القتل إذا ما قرر مقاتلة حصن بن حذيفة.

ويتبين مما سبق أن القراءة الهامشية للنص الشعري الجاهلي لا يمكن أن تكون قادرة على كشف خبايا النص وفك أسراره، وبهذا يمكن أن يقال إن النص الجاهلي مستودع أسرار، وإن الدخول إلى عالم النص يتطلب وقفات متأنية قائمة على المعايشة للنص. ولذلك فإن القراءة الهامشية لا يمكن لها أن تستخرج خبايا النص أو تصل إلى أسراره، وذلك على النقيض من القراءة التأملية التي تستبطن النص بعد المعايشة التي تترك للنص ممارسة سلطة على القارئ الذي لا بد له من محاورة النص، وهي محاورة ينبغي أن تكون فاعلة لا هامشية.

ولذلك يبدو أن هناك تلامسا بين منطقة الوعي واللاوعي في بناء النص الشعري، إذ إن كل جزء من أجزاء النص لا بد أن يكون مرتبطا بالأجزاء الأخرى، فلا يمكن أن يقرأ موضوع الحصان منفصلاً عن موضوع المدح، ولا يمكن أن ينفصل موضوع المدح عن مقدمة القصيدة والتحسر على الشباب والمكان، وإن مصير الحمار الوحشي لا بد أن يكون حاملاً لمعنى ينسجم مع رؤية النص الكلية. ولذلك لا يمكن أن ينظر إلى القصيدة الجاهلية رؤية منطقية؛ لأن الأحكام المنطقية لا تزيد على كونها تقدم دراسة وصفية لا تعدو ملامسة سطح النص، دون القدرة على سبر أغواره والوقوف على كنه أبعاده.

إن التضافر بين أجزاء القصيدة عملية تتم من خلال النظرة الكلية للنص، ومن خلال الاعتماد على محاورة النص ومعايشته، وهي محاورة تتأسس على نفي التفكك والتجزؤ الذي اعتاد الكثير من الباحثين على وسم القصيدة الجاهلية بهما، وذلك لأن بناء القصيدة

الجاهلية «ليس بناء قائما على الترابط المنطقي الذي يفرض تسلسلا عقليا مدروسا، ولكنه بناء تداخلي تتوحد فيه العناصر المتوافقة والمختلفة والمتضادة فتعيش معا انسجاما كليا». (١٥)

وفي ضوء هذه القراءة لا يمكن للمنطقية والاعتقاد بتطابق الشعر مع الواقع أن يؤديا إلى قراءة ناجحة؛ لأن الشاعر الجاهلي لا يبني موضوعه بناء مباشرا، وإنما يعتمد على تقنية فنية يجعل قصيدته فنا شعريا نابضا بالحياة، على الرغم من أن الشاعر يتعامل مع أشياء الواقع الموجودة حوله، لكنه يلجأ إلى تشكيل معادلات لما يريد. فالحصان معادل لشخصية حصن بن حذيفة، والحمار الوحشي معادل لشخصية النعمان بن المنذر، وإن هذه المعادلات لا تكشف بالقراءة المباشرة أو التقريرية.

وقد استطاع الشاعر أن يكون مقنعا في بناء قصيدته، فالشباب المفقود والديار المندثرة وما أثاره ذلك من ألم وأسى في نفسه، تمكن من أن يعوضه في شخصية الممدوح الذي يحقق ببطولته وكرمه شباب الحياة وأمنها، وهي أمور تستطيع أن تحمي الشاعر وأصحابه، ولذلك ترك الشاعر اللهو والباطل وتعامل مع الأمور تعاملا عقلانيا، ودعا الممدوح والحصان إلى مثل هذه العقلانية في مواجهة الأمور.

وتهيأ للشاعر أن يبني قصيدته بناء محكما قائما على التفاعل بين أجزائها، ولم يأت هذا التفاعل قسريا أو تعسفيا، وإنما جاء ليثبت تنامي القصيدة الجاهلية على أنها تتشكل من موضوعات بينها علاقة وتفاعل، «فالقصيدة الجاهلية - خلافا لكثير مما تراكم في الكتب الدائرة بين الناس - قصيدة مراوغة دقت فيها آثار الصنعة حتى خفيت، فخدعت كثيرا من القراء والباحثين، لا فرق في ذلك بين متعصب لها ومتعصب عليها أو قل: إنها مدينة الأسرار التي لا تبوح بأسرارها إلا بعد مدارسة طويلة وشقاء بالغ.» (١٦)

صحيح أن معظم القصائد الجاهلية مشكلة من أغراض شعرية متعددة، فقد توحي المعاينة الجزئية لكل غرض من هذه الأغراض بتفكك القصيدة وتشظي أجزائها، ولكن المعاينة الكليّة للقصيدة ماثلة في وضع كل غرض في مكانه من القصيدة والنظر إلى هذه الأغراض نظرة أعمق، فالتقارب القائم بين شخصية الممدوح وشخصية الحصان لا بد أن

---

(١٥) عبدالقادر الرباعي، *الصورة الفنية في النقد الشعري* (الرياض: دار العلوم، ١٩٨٤م)، ١٥٣.

(١٦) وهب رومية، *شعرنا القديم والنقد الجديد*، ١٤١.

يكون حاملاً لدلالات إيحائية أو رمزية. ولذلك لا يمكن تفسير مشهد الصيد على أنه مشهد متطابق مع طبيعة الحياة الجاهلية، ولكن ينبغي أن ينظر إليه على أن الشاعر قد وظف هذا المشهد توظيفا جعل منه لوحة شعرية لا تنفصل عن الرؤية الشاملة للقصيدة.

وفي ضوء هذا التصور ينبغي التركيز على أن القراءة الهامشية للنص الشعري الجاهلي لا يمكن أن تجد ناظما ينظم أجزاء القصيدة بشكل حيوي وفعال، وإنما ينبغي على القارئ أن يضع في ذهنه احتيال الشعراء الجاهليين ومراوغتهم في تشكيل قصائدهم على نمط من الغموض الذي يرقى بالقصيدة إلى مكانة فنية سامية، وإن هذا الغموض يؤكد مراوغة الشاعر الجاهلي واحتياله وابتعاده عن المباشرة والتقريرية في تشكيل رؤية القصيدة وموقفها.

A Reading in Zuhayr's Lām-rhymed Poem in Praise of Hisn Bin Huzayfa

Musa Sameh Rababᶜh

Associate Professor, Department of Arabic,
College of Arts, Yarmouk University,
Irbid, Jordan

Abstract. This paper studies Zuhayr's poem according to the artistic elements active in the poetic text, and how these elements create a total harmonious autonomy. It is a study that seeks to identify the poet's "style" in creating his poem coherently out of various topics and themes, where every topic or theme relates to the rest. This paper, moreover, tries to explore the text in a probing way that depends on keeping close to the text itself.